

Standbilder, Stilleben und 'short cuts': Aspekte trug- und körperbildlichen Schreibens bei Mario Bellatin

Berit Callsen

1. Einleitung: Von "maquinarias enloquecidas" und "aparatos incomprensibles"

Jorge Volpi, der bekannte Autor der Generación Crack, hat die Texte des peruanisch-mexikanischen Autors Mario Bellatin (*1960) einmal als "maquinarias enloquecidas" und "aparatos incomprensibles" bezeichnet (Volpi 2003: 220).

Im Folgenden gilt es, den Funktionsweisen und Bauplänen dieser offensichtlich hermetischen 'Textmaschinerie' im Werk Bellatins als Bestandteil der lateinamerikanischen 'Literaturfabrik' des 21. Jahrhunderts auf die Spur zu kommen. Dabei sollen folgende thesenhafte Überlegungen als Leitfaden dienen: Bellatin setzt in seinem Werk ein trugbildliches Schreiben in Szene, er führt eine beständige "Simulation des Unsagbaren" (Klettke 2001: 295) durch, die sich in Engführung mit einem körperbildlichen Schreiben entwickelt. Die In-Bezug-Setzung eines simulakren und eines körperlichen Schreibens organisiert sich im Phänomen der "Aisthetisierung", also als ein "In-Szene-setzendes-Wahrnehmbarmachen" (Krämer 2004: 25), und bildet die Grundlage dessen, was nachfolgend als ästhetische Poetik Bellatins beschrieben werden soll.

Zur Überprüfung der These einer Verschränkung von simulakrem und körperlichem Schreiben bei Bellatin wird in dieser Untersuchung wie folgt vorgegangen: Die Romane *Flores* und *Shiki Nagaoka, una nariz de ficción*, beide im Jahre 2001 veröffentlicht, sollen mit Blick auf die Vollzüge einer trug- und körperbildlichen Poetik analysiert werden, die ihren Auführungs- und Inszenierungscharakter immer wieder offen legt.

Für diese Textauswahl spricht die intratextuelle Bezugnahme aufeinander: In beiden Romanen tauchen dieselben Referenzen auf Junichiro

Tanizaki¹ auf. Inhaltlich drehen sie sich um ähnliche Fragen in Hinblick auf das Verhältnis zwischen Realität und Fiktion, Deformation und Simulation.² Textuelle, aber auch bildliche und körperliche Entstellungen werden dabei jeweils zu zentralen Motiven. Vor allem aber der metatextuelle Gestus ist ein Grund für die Auswahl dieser Texte, denn sie nehmen gerade im Hinblick auf die Verbindung einer trug- und körperbildlichen Poetik kommentierend aufeinander Bezug.

2. Asthetische Poetik: Aspekte trug- und körperbildlichen Schreibens bei Mario Bellatin

Diana Palaversich gibt in ihrem Aufsatz "Apuntes para una lectura de Mario Bellatin" einige Hinweise zu Funktionen und Effekten der Verbindung zwischen Text und Körper im Werk von Bellatin:

Los cuerpos de Bellatin [...] inquietan menos por sus anomalías o (de)formaciones que por su tremendo poder de desestabilizar todo concepto de la unidad del personaje y del sentido narrativo. La ilegibilidad de estos cuerpos que nunca son descifrables y que nunca constituyen un todo completo y coherente se refleja en la ilegibilidad de sus textos circulares y bifurcantes. (Palaversich 2003: 36)

Diese Beobachtungen können unter zwei Gesichtspunkten ausgeweitet werden:

Zum einen ruft die 'Unlesbarkeit' von Text und Körper eine ambivalente Bewegung auf, die permanent zwischen folgenden Polen pendelt: einer Sensibilisierung auf der Rezeptionsebene, der Einforderung eines 'sehenden Lesens' und einer Desensibilisierung auf der Produktionsebene, denn der Text selbst bringt nur abgestumpfte, ja morbide Subjekte hervor. Zum anderen zielt eine solche Unlesbarkeit des Textkörpers, die umso stärker die visuelle Tragweite des Körperbildes und auch des Bildkörpers betont, auf die Verbindung zwischen Aisthetisierung einerseits und simulativen Textverfahren andererseits.

¹ Japanischer Schriftsteller (1886–1965).

² Das Spiel um Realität und Fiktion sowie Deformation und Simulation ist nicht nur in Bellatins Romanen (so insbesondere auch in *Jacobo el mutante*, 2005c, erstmals 2002) ein tragendes Element, sondern es taucht auch in der Performance *Escritores duplicados* / *Doubles d'écrivains* (2003) auf.

Beide Aspekte seien im Folgenden aufgrund ihrer Zentralstellung im Werk Bellatins anhand zweier theoretischer Positionen genauer skizziert: Mit dem Ziel, das Simulakrum als zentrales Phänomen der modernen und postmodernen Literatur literaturwissenschaftlich beschreibbar zu machen, konzipiert Cornelia Klettke auf der Grundlage des von Gilles Deleuze in *Différence et répétition* entwickelten “système du simulacre” (Deleuze 1968: 355) das theoretische Beschreibungsmodell einer “Ästhetik der Simulation” (Klettke 2001: 299). Als textübergreifende Untersuchungskriterien, die zugleich Symptome des “Simulakrum Schrift” (Klettke 2001: 296) sind, nennt sie neben dem hermetischen Charakter des Textes “[...] die Metaphorizität, die Autoreflexivität, die Inszenierung, das Spiel, die differentielle Wiederholung (*réécriture*) und die Intermedialität [...]” (Klettke 2001: 20).

Vor allem aber sei dieses trugbildliche Schreiben in der “Simulation des Unsagbaren” (Klettke 2001: 295) – bei Bellatin ist dies die Kehrseite der Deformation des Sagbaren, das auf diese Weise nicht nur zum Unsagbaren, sondern auch zum Unlesbaren wird – Bestandteil einer wahrnehmungsfundierten Ästhetik (Klettke 2001: 297). Klettke weist an dieser Stelle auf die Verbindung zwischen simulakrem Schreiben und dem Gestus eines “ästhetischen Denkens” (Welsch 2003) hin und verortet ihre Konzeption des “Simulakrum Schrift” auf diese Weise im philosophischen Diskurs um das Konzept der Ästhetik.³

Für Sybille Krämer wiederum markiert dieses Konzept bzw. der Vorgang der Ästhetisierung den Ausgangspunkt für eine Neubestimmung des Verhältnisses von Performativität und Medialität. Ästhetisierung wird von Krämer als ein in Szene gesetztes Geschehen bezeichnet, das sich im Wechselverhältnis von Ereignis und Wahrnehmung vollzieht und Akteur- und Betrachterrollen einschließt (Krämer 2004: 14). Davon ausgehend entwickelt Krämer das Konzept einer “ästhetisierenden Performativität” (Krämer 2004: 24), das sich um vier Hauptmerkmale organisiert: “[...] die

3 Von philosophischer Seite definieren Wolfgang Welsch, Sybille Krämer und Martin Seel Ästhetik unter Rückbezug auf die griechische Etymologie im semantischen Feld der Wahrnehmung. Dennoch verwendet lediglich Krämer in ihrem Konzept der ‘Ästhetisierung’ auch den griechischen Wortstamm der Aisthesis. Welsch postuliert in seiner Studie *Ästhetisches Denken* die Charakterisierung des postmodernen Denkens als eines, “[...] das über Sinne verfügt und mit ihnen Sinn macht” (Welsch 2003: 47). Seel weist seine Konzeption einer “Ästhetik des Erscheinens” als dritten Weg zu Ästhetikkonzeptionen des Seins und des Scheins aus (Seel 2007: 12). In diesem Aufsatz wird die griechische Schreibweise verwendet.

Akzentuierung einer Bipolarität von Machen und Widerfahren, die Fokussierung auf die Korporalität von Vollzügen, die Betonung der ereignishaften Gegenwärtigkeit, sowie die deskriptive Situierung im Dazwischen dualer begrifflicher Schemata” (Krämer 2004: 24). Eine ästhetische Poetik, wie sie hier in Bezug auf das Werk Bellatins verstanden werden soll, stellt sich also zum einen über die Inszenierung⁴ bestimmter Wahrnehmungsdispositionen⁵ und körperlicher Ereignissituationen im Text her; sie weist sich zum anderen anhand von simulativen Textverfahren aus.

Die Ausgangsthese einer Verschränkung von körperbildlichem und trugbildlichem Schreiben bei Mario Bellatin kann nun folgendermaßen konkretisiert werden: Der simulakre Status des Textes ist immer auch – und insbesondere – an seine vor allem sinnlich wahrnehmbare Deformation gebunden. Andererseits verweist der ‘demolierte’ Textkörper in seiner Deformation immer auch auf seinen zwar sichtbaren, jedoch zugleich trügerischen Charakter. Bellatin zelebriert eine ästhetische Poetik, die sowohl performativ-sinnenhafte als auch simulakre Momente zum Tragen bringt, und sich gerade in dieser widerspruchsvollen Dynamik konstituiert und auch inszeniert.

2.1. Flores – Momentaufnahmen einer trugbildlich-summarischen Poetik

In dem ‘Prolog’ zu *Flores*, der sich später selbst demontiert, wird versichert: “La intención inicial es que cada capítulo pueda leerse por separado, como si de la contemplación de una flor se tratara” (Bellatin 2004: 9). Der ‘visuellen Lektüre’, zu der das trugbildliche Vorwort auffordert, sei zunächst der Versuch einer Synopse vorangestellt:

In den 36 blumenbetitelten kürzeren (1 Satz) oder längeren (57 Sätze) Momentaufnahmen des Bellatin’schen Paralleluniversums defilieren, kurz gesagt, nicht nur deformierte Körper, sondern auch defiziente Persönlich-

4 Für Krämer wird das Konzept der Inszenierung im Rahmen ihrer Überlegungen zu einer “ästhetisierenden Performativität” bedeutsam, insofern sie den Vorgang der “Ästhetisierung” als ein “In-Szene-setzendes-Wahrnehmbarmachen” definiert (Krämer 2004: 25). Vgl. zum inszenatorischen Textcharakter die Analyse im Abschnitt 2.1.1 “Violetas” – Onirische ‘mise en abyme’ von *Flores*.

5 Es sind dies Wahrnehmungsdispositionen, die eine ‘ästhetische Wahrnehmung’ ermöglichen. Seel definiert ‘ästhetische Wahrnehmung’ als ein “sinnliches Vernehmen” (Seel 2003: 46). Sie erfordert die “Affirmation des begrifflich und praktisch Unbestimmbaren” (Seel 2003: 38) und eine spezifische “Aufmerksamkeit für ein Spiel der Erscheinungen” (Seel 2007: 13).

keiten vor dem Auge des Lesers. Titel und Inhalt von *Flores* setzen sich auf diese Weise in ein Spannungsverhältnis.

Olaf Zumfelde – ein renommierter Wissenschaftler, der den Contergan-Skandal aufdeckte – und seine Assistentin Henriette Wolf begutachten Betroffene, sie vermessen verstümmelte Körper und erschaffen eine ‘Norm des Mangels’, der nur Entstellte genügen können. Diese dürfen dann auf finanzielle Entschädigung hoffen, sofern ihnen nicht bisweilen von den Wissenschaftlern selbst manipulierte Untersuchungsergebnisse doch noch einen Strich durch die Rechnung machen. Der Autor – Träger einer mit Strasssteinen besetzten Beinprothese und darüber hinaus Hauptfigur der Erzählung, wie dem Leser mehrfach versichert wird – nimmt an sadomasochistischen Messen teil und führt nebenbei für die Stadtverwaltung eine Studie zu den sexuellen Vorlieben der Einwohner durch. “Programa desarrollado a nivel nacional, con el que se perseguía, entre otros fines, dar apoyo a cierto número de escritores” (Bellatin 2004: 43) heißt es erklärend in einer entsprechenden Fußnote im Hyacinthen-Kapitel. Wahlweise schreibt der Autor allerdings auch an einem Buch “[...] donde cada personaje busca encontrar una sexualidad y una religión personales” (Bellatin 2004: 57–58), wie es an anderer Stelle von *Flores* in scheinbar autoreferenzieller Geste heißt. Dauergäste der sadomasochistischen Veranstaltungen sind außerdem die Zwillinge Kuhn, die dort mit ihren ‘Performances’ brillieren. Ihnen fehlen ebenfalls ein halbes Bein bzw. beide Arme. Zunächst in einem Waisenhaus aufgewachsen, werden sie später von der daueralkoholisierten Dichterin Alba adoptiert, deren Bruder über Probleme der Nibelungensage promoviert. Derweil heiraten Brian und Majorie und bekommen ein Kind, das wenig später vom eigenen Vater vorsätzlich vergiftet wird. Der Amante Otoñal schließlich – ein Transvestit, der versehentlich schon im Kapitel über die “Cartuchos” auf Seite 25 auftaucht, obwohl er erst rund zwanzig Seiten später in Erscheinung treten sollte – frequentiert ebenfalls bevorzugt sadomasochistische Zusammenkünfte und ist dem Autor außerdem bei der Wohnungssuche behilflich. Die deformierten Körper der Protagonisten befinden sich in einem zeit- und raumlosen Zwischenzustand. Kaum wird eine Handlungssequenz angestoßen, wird sie auch schon wieder eingefroren. Der auktoriale Erzähler berichtet in kühlem Ton, emotionslos und meist im Präsens.

Das Fazit der Zusammenschau dieser Ereignisse lautet somit: Selbst die Summe der Momentaufnahmen ergibt kein einheitliches Bild, wie es dem Leser im ‘Prolog’ versprochen wird, sondern sie potenziert lediglich

das Chaos. Wenn es also im ‘Prolog’ heißt: “Existe una antigua técnica sumeria [sic], que para muchos es el antecedente de las naturalezas muertas, que permite la construcción de complicadas estructuras narrativas basándose sólo en la suma de determinados objetos que juntos conforman un todo” (Bellatin 2004: 9), so erweist sich diese programmatisch ausgegebene summarische Poetik des stillstehenden Objekts – sei es nun Text oder Bild – nicht nur als trügerisch, sondern als bewusste Irreführung. Die Täuschung potenziert sich noch, wenn der Leser mit folgendem ‘Epilog’ zurück ins Leben entlassen wird:

Las preguntas sobre lo que sucede con los mecanismos de información de la ciencia cuando ésta se equivoca, tal vez nunca sean contestadas. Quizá algún filósofo esté preparando una respuesta, esperemos, a la altura de las circunstancias. Habrá que aguardar, no se sabe cuánto tiempo, para escucharla. Mientras tanto las relaciones entre padres e hijos, entre lo anormal y lo normal en la naturaleza, la búsqueda de sexualidades y religiones capaces de adaptarse a las necesidades de cada uno de los individuos, seguirán su rumbo, como si de una complicada estructura sumeria se tratase. Es posible que frente a esto el lenguaje de las flores sea más expresivo de lo que parece. Confíemos en ello... (Bellatin 2004: 117)

Der zirkuläre Verweis der vermeintlichen Paratexte aufeinander macht diese nicht nur austauschbar, sondern setzt sie als Rahmen, innerhalb dessen Momentaufnahmen montageartig zusammengeschnitten und letztendlich als Simulakren entlarvt werden. In der trügerischen Vorgabe von kohärenten Ereignissummen und kontemplativen Leseerlebnissen nehmen ‘Prolog’ und ‘Epilog’ von *Flores* Deformationen des Sagbaren vor, die sich als trugbildliche Folien des Unsagbaren erweisen; Entstellung und Simulation verschränken sich dabei unmittelbar. Standbilder, Stilleben und ‘short cuts’ sind die Ingredienzien dieses simulakren Schreibens. Es diskursiviert Scheinbares und verbirgt Nicht-Darstellbares anhand einer ästhetischen Poetik, die immer auch auf Momente einer körperlich-sinnlichen Vernehmbarkeit abzielt und dabei das ‘Unsinnliche’ stets evoziert. Das ästhetische Schreiben wird damit auch zum Reflexionsinstrument um die spielerische In-Bezug-Setzung von Realität und Fiktion.

2.1.1. “Violetas” – Onirische ‘mise en abyme’ von *Flores*

Im Kapitel “Violetas” wird der Leser von *Flores* exemplarisch Zeuge des inszenatorischen Textcharakters eines ästhetischen Schreibens. Ereignis-

und Wahrnehmungsmomente sowie Akteur- und Betrachterrollen finden sich hier in einem wiederkehrenden Albtraum des Autors gespiegelt, der sich seinerseits auf zwei 'Wirklichkeitsebenen' ansiedelt: "Una de las pesadillas recurrentes del escritor se sitúa en dos planos muy distintos de la realidad: en una maceta de violetas colocada en la sala del departamento de su madre y en un escenario donde se va a llevar a cabo un espectáculo de danza contemporánea" (Bellatin 2004: 97). Diese vermeintlich so unterschiedlichen Realitätsebenen verbinden sich unter dem kontemplativen Blick des Autors, der auch der des Lesers ist, nun jedoch scheinbar zu einem Paralleluniversum:

La mirada del escritor se queda fija en una de las flores durante largo tiempo y, poco a poco, logra introducirse en su esencia. Una vez cruzado el corazón de las violetas, el personaje se halla dentro de un escenario. De pronto se encuentra con el torso desnudo frente a un público que se ríe de su cuerpo deforme. (Bellatin 2004: 97)

Eben noch Betrachter findet sich der Autor nun unvermittelt als Akteur vor einer johlenden Menge. In einem kurzen Rückblick erfährt der Leser, dass der Autor unfreiwillig zum Protagonisten des Tanzspektakels avancierte, nachdem das Publikum seine Forderung nach einer anderen als der ursprünglich geplanten Aufführung lautstark zum Ausdruck gebracht hatte. Der Autor begibt sich also in die für ihn vorgesehene Rolle und erklärt sich einverstanden, sich selbst zu spielen – allerdings verlassen von der Tänzercrew: "Se niegan a formar parte de un espectáculo cuya coreografía se improvisará en ese momento" (Bellatin 2004: 99).

Am Ende des Kapitels befindet sich der Autor jedoch in einem transitorischen Moment zwischen seinem Bühnenauftritt und der dadurch hervorgerufenen Reaktion des Publikums. Kurz, in einem ästhetischen Schwebestand zwischen dem Ereignis und seiner Wahrnehmung: "[...] el escritor tiene que entrar en escena dando pequeños saltos. *Antes* de escuchar la reacción del público ante su presencia, mira hacia arriba [...]" (Bellatin 2004: 100, Hervorh. B.C.). Unwillkürlich blättert der konsternierte Leser von Seite 100 zurück auf Seite 97; dort hieß es: "De pronto se encuentra con el torso desnudo frente a un público que se ríe de su cuerpo deforme" (Bellatin 2004: 97). Von diesem Moment an, der ja sehr wohl die Reaktion des Publikums schildert, ist offensichtlich nicht nur keine Zeit vergangen, sondern sie ist sogar rückläufig geworden. Doch damit nicht genug: "[...] entre las potentes luces de la sala, advierte que se encuentra dentro del corazón de las violetas de su madre y no en el escenario de un

teatro de danza contemporánea” (Bellatin 2004: 100). Infolge der rückläufigen Zeitlichkeit ist auch der Ort, nicht – wie vorgetäuscht – ein anderer geworden, sondern immer derselbe geblieben: “el corazón de las violetas de su madre”.

Die gebrochenen Zeit-Raum-Koordinaten können als Inbegriff für die textuelle Deformation stehen. Diese wird im engsten Wortsinn inszeniert, indem eine ‘Perfomance’ mit demolierten Körpern zur Aufführung gebracht wird, die gar nicht stattfindet. Und dennoch – oder gerade deshalb – deutet sich der Zusammenhang eines trug- und körperbildlichen Schreibens unter dem Vorzeichen einer ästhetischen Poetik an: Das Einfrieren von Zeitfluss und Raumbewegung macht die ‘Perfomance’ zum Standbild, die Aufführung zum Stilleben, die Diegese zum ‘short cut’. Und auch hier kommt die Summierung der Momentaufnahmen zu keinem glatten Ergebnis. Die Augentäuschung ist Programm, Sinndispersion Teil des Spiels. Mit anderen Worten: Die Form – oder Nicht-Form – avanciert zum Inhalt.

Ist es in *Flores* insgesamt die Rahmung durch ‘Prolog’ und ‘Epilog’, die den Mittelteil als Simulakrum entlarvt, so reproduziert sich diese Struktur ‘en miniature’ in dem Kapitel “Violetas”. Wenn der Raum-Zeit-Begriff sowie Ereignis- und Wahrnehmungsmomente und damit auch Akteur- und Betrachterrollen ‘ad absurdum’ geführt werden, ist die eigentliche Aufführung tatsächlich eine andere: die selbst inszenierte Subversion des Textes. Er unterläuft beständig, was er darzustellen vorgibt. Hierbei werden die Ebenen von Realität und Fiktion spielerisch verkehrt und durch das onirische Element zusätzlich gebrochen. Das Wichtigste dabei aber ist auch hier: Die Simulation wird als Teil der Deformation erkannt, das Unsagbare erscheint als das, was nur entstellt sagbar ist. Beide Aspekte weisen sich als komplementäre Elemente einer ästhetischen Poetik aus. Hier folgt das Kapitel “Violetas”, stellvertretend für den Gesamttext, ausnahmsweise einmal ohne Hintergedanken und trickreiches Spiel dem parabelhaften Motto des Textes:

Recuerdo cuando acudí donde un anciano y reputado médico homeópata. Me llevó mi padre, yo era un niño. En este tiempo ya usaba una mano ortopédica. El médico la asió para tomarme el pulso. Yo estaba tan intimidado que no hice nada para sacarlo de su error. El honorable médico atenazó con fuerza la muñeca de plástico. Pese a todo, en ningún momento me dio por muerto. Al contrario, mientras iba contando las supuestas pulsaciones le dictaba en voz alta a su ayudante la receta que curaría todos mis males. Del diario del premio Nóbel de Física, 1960. (Bellatin 2004: 7)

2.2. Deformierte Bildkörper und demolierte Körperbilder: *Shiki Nagaoka, una nariz de ficción*

In dem Roman *Shiki Nagaoka, una nariz de ficción* spitzt sich die Verbindung einer trug- und körperbildlichen Poetik zu: Es wird nicht nur mit deformierten Text-, sondern auch mit 'verstümmelten' Bildobjekten gearbeitet und die spielerische Verschränkung und letztendliche Verkehrung von Realität und Fiktion, sowie ihre Entlarvung, rücken stärker in den Vordergrund.

Symptomatisch für den letztgenannten Aspekt ist, dass dem Text ein reales und ein fiktives Motto vorangestellt werden. Das erste stammt aus dem Text *La Nariz* (1916) von Rynosuke Akutagawa⁶ und das zweite ist dem anonymen Text *La Nariz* (angeblich datiert auf das 13. Jahrhundert) entnommen. Weniger der Inhalt dieser Mottos ist also von Bedeutung als vielmehr die Tatsache, dass sie dem Text überhaupt parallel und gleichwertig vorangehen. Schon der erste Satz des Romans ist dem auf diese Weise ausgegebenen Programm verpflichtet: "Lo extraño del físico de Nagaoka Shiki, evidenciado en la presencia de una nariz descomunal, hizo que fuera considerado por muchos como un personaje de ficción" (Bellatin 2005a: 215).

Hieraus ergibt sich für den Erzähler folgender Auftrag: Er fühlt sich bemüßigt, diesen Irrtum aufzuklären, Shiki Nagaoka folglich mit allen verfügbaren Mitteln als 'realen' japanischen Autor zu zeichnen. Er will Überzeugungsarbeit dahingehend leisten, dass der fiktive Charakter des Protagonisten eben nicht der Realität entspricht, sondern glaubhaft machen, dass Shiki Nagaoka wirklich existierte. Hierzu verwendet der eifrige Pseudo-Biograf zahlreiche Instrumente, im Folgenden seien nur einige genannt.

Zunächst stützt er sich auf Zeitungsberichte, Briefe der Schwester Etsuko Nagaoka und verschiedene Anekdoten. Auch das "libro-homenaje" *Shiki Nagaoka: el escritor pegado a una nariz*, das die Schwester verfasst hat, sowie das von ihr postum herausgegebene Tagebuch des Autors dienen als Dokumente, die den 'Realitätseffekt' scheinbar erhöhen und damit die Täuschung nur potenzieren. Alle Titel sind in einem eigens angehängten Werkverzeichnis aufgeführt, das darüber hinaus auch Sekundärtexte enthält. So z. B. die *Conclusiones del I Seminario de Nagaokistas*, erschienen 1999 in Paris. Im Mittelpunkt des Forschungsinteresses der 'Nagaokistas' steht

6 Japanischer Schriftsteller (1892–1927).

das letzte noch zu Lebzeiten veröffentlichte Buch Nagaokas: “[...] el libro que hasta ahora nadie ha podido descifrar” (Bellatin 2005a: 230).

Weitere ‘Zeugnisse’ des Realitätsgehaltes der ‘Biografie’ und gewissermaßen persuasive Strategien bilden einige spezifische Formen von Wissenschaftlichkeit. Nagaoka selbst habe demnach eine Reihe von Theorien entwickelt, etwa zum metaphysischen Wert der Sprache, zu chinesischen Ideogrammen, zur Fotografie oder auch zum Bild-Text-Verhältnis und zur Übersetzung, die unter Fachleuten breit rezipiert worden seien (Bellatin 2005a: 233). Auch der Verweis auf die vermeintliche Bekanntschaft mit anderen realen Autoren, die von Nagaoka beeinflusst wurden bzw. denen Nagaoka wesentliche Impulse verdankt, folgt dem Zweck, den Authentizitätsgehalt der Biografie zu steigern. So werden Junichiro Tanizaki, Ryunosuke Akutagawa, Marcel Proust, Juan Rulfo oder José María Arguedas gewissermaßen zu unfreiwilligen Komplizen und avancieren zum intellektuellen Beistand des Betrugs (Bellatin 2005a: 227).

Bellatin zelebriert mit *Shiki Nagaoka* das, was Ottmar Ette mit Bezug auf Max Aubs fiktive Künstlerbiografie *Jusep Torres Campalans* als “Frik-tion” (Ette 2001: 359), als Verschränkung eben von Diktion und Fiktion, bezeichnet.⁷ Überhaupt liegt der Vergleich mit Aubs *Jusep Torres Campalans* nahe. Nicht nur die Anekdoten um angebliche Bekanntschaften mit berühmten Künstlern bzw. Schriftstellern gleichen sich, auch die Idee des fiktiven Werkverzeichnisses taucht wieder auf.⁸

Das Werkverzeichnis wird durch eine dokumentarische Fotoreihe – bestehend aus 50 Bildern – ergänzt, die die mexikanische Fotografin Ximena Berecochea zusammengetragen hat. Sie war auch für die “ikonographische Wiederherstellung” dieser Fotos verantwortlich, wie es in einer Randnotiz des Werkverzeichnisses heißt (Bellatin 2005a: 235). Die einzelnen Bilder formen sich zu einem (in Wirklichkeit allerdings willkür-

7 Auch die Tatsache, dass Ette Aubs Roman als “[...] (fast) perfekte Täuschung [...]” (Ette 2001: 359) bezeichnet, legt eine In-Bezug-Setzung der beiden Werke nahe. Ette spricht schließlich vom “Erreichen eines Realitätseffektes (effet du réel) und damit einer Täuschung; durch dieses Fingieren wird auf einer höheren Ebene eine erst durch die Täuschung hervortretende Wahrheit sichtbar” (Ette 2001: 359).

8 Das vermeintliche Tagebuch Nagaokas findet zudem seine Entsprechung im ebenfalls fingierten “Cuaderno Verde” von Jusep Torres Campalans, das Bestandteil der von Aub erdachten Künstlerbiografie ist. Vicente Rojo hat das “Cuaderno Verde” 2007 erstaunlicherweise separat herausgegeben. In dieser “obra aforística” (Aub 2007: 19) findet sich der sprechende Satz: “Arte: convertir la verdad en mentira, para que no deje de ser verdad” (Aub 2007: 115).

lich zusammengestellten) Potpourri vermeintlicher persönlicher Gegenstände und Erinnerungsstücke Nagaokas. Sie sind detailliert untertitelt, etwa: “Aparato que utilizaba Shiki Nagaoka para escribir sin ser molestado por su nariz” (Bellatin 2005a: 258).

Standbilder, Stilleben und ‘short cuts’ – in diesem Fall handelt es sich um Fotos – werden hier zu Bestandteilen eines trugbildlichen “apéndice”, im doppelten spielerischen Wortsinn versteht sich: Es handelt sich um einen angehängten deformierten Bildkörper. Die Fotos sind ihrer referenziellen, beweisführenden Funktion enthoben und funktionieren damit in der Zusammenschau als intermediale ‘mise en abyme’ des Gesamtunternehmens *Shiki Nagaoka*. So heißt es schließlich in der Untertitelung eines Fotos aus dem Werkverzeichnis, auf dem der Protagonist mit ausradierter Nase zu sehen ist: “Fotografía de Shiki Nagaoka manipulada por su hermana, Etsuko, con el fin de evitar que el autor fuera considerado un personaje de ficción” (Bellatin 2005a: 253).

Der deformierte Bildkörper verweist außerdem auf den metatextuellen Kommentar des letzten, angeblich nicht zu entschlüsselnden Werkes von Nagaoka, dessen Geheimnis schließlich doch gelüftet wird: “Cuando la hermana le preguntó de qué trataba, el escritor dijo que era un bello ensayo sobre las relaciones entre la escritura y los defectos físicos, y sobre cómo la literatura que de allí surge debe distanciarse de la realidad apelando al lenguaje, en este caso al no-lenguaje” (Bellatin 2005a: 232). Text und Bild gehen über die In-Bezug-Setzung von Deformation und Simulation also eine besondere Verbindung ein, indem sie wechselseitig aufeinander verweisen in der Konzeption einer trug- und körperbildlichen Poetik. Die Spezifik eines ästhetischen Schreibens findet sich hier um die Dialektik von Körperbild und Bildkörper ergänzt.

Der Bezug zu *Flores* ist offensichtlich: Textuelle, bildliche und körperliche Deformationen sind Aspekte eines simulakren und körperlichen Schreibens, das zum Ausgangspunkt der spielerischen Verkehrung von Realität und Fiktion wird. Die Folge ist in beiden Romanen eine Sensibilisierung auf der Rezeptionsebene: War in *Flores* eine ‘visuelle Lektüre’ gefordert – es galt, die subversive ‘Performance’ des Textes zu beobachten, Standbilder, Stilleben und ‘short cuts’ als Trugbilder zu enttarnen –, so appelliert *Shiki Nagaoka*, mit derselben Zielsetzung, an ein ‘lesendes Sehen’, vor allem im Hinblick auf den Fotoanhang. Eine derartige Verlagerung von inhaltlichen zu formalen Aspekten, von Ereignis- zu Wahrnehmungsmomenten geht ganz offensichtlich mit einer Desensibilisierung

auf der Produktionsebene einher. Beide Texte, *Flores* allerdings stärker als *Shiki Nagaoka*, zeichnen ihre Protagonisten mit wenig psychologischem Tiefgang, sie sind willenlose Figuren, die lediglich den Regieanweisungen Bellatins Folge leisten.

3. Vorzeichen einer ästhetischen Poetik: *Farabeuf* von Salvador Elizondo

Trotz der unbestritten innovativen Ausrichtung der Romane von Bellatin soll abschließend, und lediglich andeutungsweise, die Brücke zu Salvador Elizondo geschlagen werden, einem der wenigen Vorläufer, die man möglicherweise zu Bellatins Werk finden kann.⁹

In einem Interview, das Karl Hölz im Jahre 1995 mit Elizondo führte, äußert dieser sich folgendermaßen über seinen wohl bekanntesten Roman *Farabeuf*, den er im Jahre 1965 in Mexiko veröffentlichte: “Todo lo que pasa en este libro pasa a partir de la visión de la fotografía. Esa fotografía forma parte del texto y es legible en tanto que ideograma, o sea como la representación escrita de una idea; en resumidas cuentas: una palabra” (Hölz 1995: 122). Elizondo bezieht sich hier auf das Foto, das Georges Bataille in seinem Buch *Les larmes d'Eros* (1961) unterbringt. Darauf ist der Vollzug einer chinesischen Foltermethode zu sehen, das sogenannte Leng-Tsché, bei der das Opfer bei lebendigem Leib in hundert Stücke zerteilt wird. Wenn Elizondo das Foto des verstümmelten Körpers gewissermaßen als bildlichen Textanhang, als wörtliche – und zugleich brutal anmutende – Verlängerung seines ebenfalls durchweg fragmentierten Romans bezeichnet, dann gibt er einen doppelten Hinweis auf seine Poetik: Bild und Text gleichen sich nicht nur strukturell, sie arbeiten auch gemeinsam daran, ihre eigene Repräsentationsfunktion zu unterlaufen.

Hier deuten sich ähnliche Ausgangspunkte und zugleich ähnliche Resultate des trug- und körperbildlichen Schreibens bei Elizondo und Bellatin an: Sprache und Bilder werden in ihrer referenziellen Funktion

⁹ Diana Palaversich weist in ihrem bereits erwähnten Aufsatz auf eine Entsprechung der Poetiken Elizondos und Bellatins hin: “La excepción en este tratamiento del cuerpo como algo dado en la narrativa latinoamericana que precede a Bellatin se encuentra en *Farabeuf* [...] de Salvador Elizondo [...]” (Palaversich 2003: 36). Dennoch bleibt hier die Verbindung zwischen körperbildlichem und trugbildlichem Schreiben unberücksichtigt.

hinterfragt, bisweilen sogar aus ihr entlassen. Damit einher geht das Spiel um Realität und Fiktion, Form und Inhalt, Ereignis- und Wahrnehmungsmomente, Standbilder, Stilleben und 'short cuts'. Es entstehen Text- und Bildobjekte einer bisweilen hermetisch geschlossenen, in jedem Fall aber manisch arbeitenden 'Text- und Bildmaschinerie'.

4. Fazit: Kurzer Ausblick auf die Kehrseite einer ästhetischen Poetik

Im Rahmen der Spurensuche nach den Charakteristika lateinamerikanischer Literaturen des 21. Jahrhunderts weisen sich die Romane Mario Bellatins als Vollzüge einer ästhetischen Poetik aus, die sich gerade im Spannungsfeld zwischen Körperlichem und Simulakrum, Sichtbarem und Unsichtbarem und schließlich auch zwischen Sagbarem und Unsagbarem herstellt.

Zumindest im Rahmen der im vorliegenden Buch behandelten Autorinnen und Autoren befindet Bellatin sich 'in guter Gesellschaft': Auch Tomás González, Claudia Hernández, Guadalupe Nettel und Lina Meruane fokussieren in ihren Texten Körperliches, bisweilen auch das Abjekte, welches Grenzerfahrungen markiert und hierbei häufig erst vor der Folie des Abwesenden, des Ambivalenten oder auch Digressiven Kontur gewinnt. Auffällig ist also erstens eine Tendenz zur Konstruktion von sinnlich Wahrnehmbarem in der lateinamerikanischen Literatur des 21. Jahrhunderts. Auffällig ist zweitens, dass sinnliche Wahrnehmbarkeit sich oftmals erst über einen tendenziell 'unsinnlichen', eben nicht unmittelbar wahrnehmbaren Gegenpart im Text konstituiert.

Für die hier untersuchten Romane von Mario Bellatin heißt dies, dass der Vollzug einer ästhetischen Poetik erst in der Grenzüberschreitung zur Anaisthetisierung¹⁰ erfüllt ist. Sensibilisierung geht mit Desensibilisierung einher, Sichtbares mit Unsichtbarem, Sagbares mit Unsagbarem. In dieser grenzüberschreitenden Bewegung zeigt sich schließlich ein wesentlicher Aspekt der Poetik Bellatins, der auch scheinbar unbewegte Momente von Standbildern, Stilleben und 'short cuts' letztlich als Elemente eines bewegten und vollzugsorientierten Schreibens ausweist: Eine wichtige Funk-

10 Wolfgang Welsch definiert diesen Begriff folgendermaßen: "Anästhetik meint jenen Zustand, wo die Elementarbedingung des Ästhetischen – die Empfindungsfähigkeit – aufgehoben ist" (Welsch 2003: 10). Stephanie Fleischmann verwendet in ihrer Analyse des Romans *Los caballitos del diablo* von Tomás González in diesem Band den Begriff der 'Alexithymie'.

tionsweise der Texte Bellatins liegt darin, dass sie ihre Baupläne im kreativen Prozess allererst hervorbringen. In *Underwood portátil. Modelo 1915*¹¹ kommt Bellatin zu folgendem Schluss: “Quise ver aparecer una serie de objetos y situaciones que fueran encontrando, durante el proceso de creación, sus propias reglas de juego” (Bellatin 2005b: 506).

Literaturverzeichnis

- AUB, Max (1958): *Jusep Torres Campalans*. México: Tezontle.
- (2007): *Cuaderno verde de Jusep Torres Campalans*. Auswahl und einleitende Bemerkung von Vicente Rojo. Barcelona: Sirpus, Colección Benteveo 8.
- BATAILLE, Georges (1971): *Les larmes d'Eros*. Paris: Pauvert.
- BELLATIN, Mario (2003): *Escritores duplicados / Doubles d'écrivains. Narradores mexicanos en París. Narrateurs mexicains à Paris*. Paris: Instituto Cultural de México en Paris.
- (2004): *Flores*. Barcelona: Anagrama.
- (2005a): *Shiki Nagaoka, una nariz de ficción*. In: Ders.: *Obra reunida*. México: Santillana, 213–271.
- (2005b): *Underwood portátil. Modelo 1915*. In: Ders.: *Obra reunida*. México: Santillana, 499–522.
- (2005c): *Jacobo el mutante*. In: Ders.: *Obra reunida*. México: Santillana, 273–305.
- DELEUZE, Gilles (1968): *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France.
- ELIZONDO, Salvador (2006): *Farabeuf*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ETTE, Ottmar (2001): *Literaturen in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Lateinamerika*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- HÖLZ, Karl (1995): “Entrevista con Salvador Elizondo”. In: *Revista Iberoamericana* 19, 121–126.
- KLETTKE, Cornelia (2001): *Simulakrum Schrift. Untersuchungen zu einer Ästhetik der Simulation bei Valéry, Pessoa, Borges, Klossowski, Tabucchi, Del Giudice, De Carlo*. München: Wilhelm Fink.
- KRÄMER, Sybille (2004): “Was haben Performativität und Medialität miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der Aisthetisierung gründende Konzeption des Performativen”. In: Dies. (Hg.): *Performativität und Medialität*. München: Wilhelm Fink, 13–32.
- PALAUERSICH, Diana (2003): “Apuntes para una lectura de Mario Bellatin”. In: *Chasqui Revista de Literatura Latinoamericana* 32, 25–38.
- SEEL, Martin (2003): *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2007): *Die Macht des Erscheinens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

11 In dem im Jahre 2005 veröffentlichten Text *Underwood portátil. Modelo 1915* nimmt Bellatin eine kritische Lektüre seiner bis dato erschienenen Romane vor.

VOLPI, Jorge (2003): "Epílogo: 'Mario el mutante'". In: Bellatin, Mario (Hg.): *Escritores duplicados / Doubles d'écrivains. Narradores mexicanos en París. Narrateurs mexicains à Paris*. Paris: Instituto Cultural de México en Paris, 214–226.

WELSCH, Wolfgang (2003): *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam.